

EL CUERPO HUMANO COMO INSTRUMENTO SUBCULTURAL

DE LOS INICIOS DEL *HEAVY METAL* AL SIMBOLISMO RITUAL DEL *BLACK METAL* *

Stephen Castillo Bernal**

ALGUNOS ELEMENTOS TEÓRICOS

Los individuos, por naturaleza, tienden a agruparse en comunidades sociales que son afines con sus intereses personales e ideológicos. De esta manera, los sujetos se insertan en diferentes comunidades de sentido o subculturas. En términos generales, una subcultura constituye foros o espacios de integración de diversos sectores sociales, mismos que se identifican con distintos ideales y que les ofrecen identidad y seguridad a estos agentes sociales. Asimismo, las subculturas buscan resolver, de manera real o simbólica, las contradicciones sociales existentes en la cultura local (Stahl, 1999). En este sentido, debemos entender que las subculturas se encuentran subsumidas dentro de una red cultural más amplia (*Idem*).

Cabe mencionar que las subculturas “anclan” a sus partidarios a partir de ciertas afinidades cognitivas y elementos identitarios entre los cuales podemos mencionar la edad, el sexo, la clase social o la filiación étnica (Castillo, 2005). Asimismo,

siguiendo a Herzog, Mitchell y Soccio (1999), los grupos subculturales pretenden no ser subsumidos por la cultura históricamente dominante y buscan legitimar socialmente sus mecanismos de expresión. Podemos argumentar, con base en la argumentación anterior, que las subculturas se constituyen por grupos de individuos que tienden a organizarse en función de diferentes prácticas e intereses comunes (Castillo, 2005).

Sin embargo, la comunicación intencional, constituida primordialmente por el plano de aceptación visual, se torna un elemento fundamental en la configuración de estos grupos intersticiales. Esto quiere decir que algunas manifestaciones sociales como el vestido, actitudes, música, rituales (Fournier y Jiménez, 2005: 307), así como distintos tipos de lenguaje, tienen la posibilidad de ser codificados por los partidarios de una subcultura, además de que le imprimen su carácter identitario.

En el caso que aquí nos atañe, las manifestaciones corpóreas cargan un lenguaje simbólico que puede ser leído por los integrantes de una subcultura y, en consecuencia, puede ser diseccionado a partir de un ejercicio interpretativo. Decimos lo anterior en función de que la

* Todas las traducciones del manuscrito son del autor.

** Posgrado en Arqueología. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

misma cultura, siguiendo a Millán (2001: 23), puede considerarse como un sistema de lenguaje articulado. Sobra decir que las significaciones corporales son una construcción social, por lo que su edificación varía de acuerdo con los ritmos históricos de aparición del saber y las tradiciones singulares de la cultura (Fournier y Jiménez, en prensa; Foucault, 1999).

Bajo un esquema simbólico, el cuerpo humano es la representación abstracta de los ideales cosmovisionales de una sociedad, así como de las generalidades de los sistemas sociales (Giddens, 1984: 36). De igual manera, el cuerpo humano se convierte en un portador de elementos simbólicos que un grupo subcultural puede descifrar y que se instaura en el imaginario social¹ a partir de la praxis de las rutinas cotidianas (Bordieu, 1977). Lo mismo podríamos argumentar para el ritual religioso, mismo que se relaciona con las manifestaciones ideológicas, políticas y sociales en las cuales los individuos participan a través de la fe y en donde la creencia y la puesta en escena de actividades diversas, puede definirse como una representación de lo divino, una puerta hacia lo trascendental (Collins, 2004).

Es conveniente mencionar que el cuerpo humano es una entidad biológica y social, misma que requiere de técnicas adecuadas para satisfacer sus necesidades de comunicación. En este sentido y siguiendo lo establecido por Mauss (1979:

342), las técnicas corporales (psicomotrices o de gesticulación) son actos mecánicos eficaces y tradicionales, ya que “no hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El hombre se distingue fundamentalmente de los animales [...] por la transmisión de sus técnicas y probablemente por su transmisión oral” (*Idem*). Siguiendo este argumento, el cuerpo humano se convierte en un objeto, una herramienta del ser humano que le permite desempeñar diferentes actividades cotidianas, mismas que serán reguladas y cualificadas por las etiquetas sociales construidas en la que el agente social se encuentre inserto.

Por otro lado, entendemos por símbolo como una manifestación abstracta de la realidad, culturalmente construida y que es relativa, esto es, depende de la sociedad que la genera, la utiliza, la adecua y transforma. Los símbolos son mensajes en donde se encuentran depositados los “poderes” de las mentalidades particulares y sociales que un grupo social busca perpetuar a través del ritual; asimismo, los símbolos son una dualidad, ya que representan algo concreto, aunado a que ponen en relación a otras manifestaciones de lo social (Fournier y Jiménez, en prensa; Castillo, en prensa). Asimismo, existen diferentes tipos de símbolos:

Los “mensajes” son de dos tipos. Un tipo, los que llamaré simplemente “mensajes”, emerge del contexto explícito, validador y social del ritual. El segundo tipo, lo que llamaré “metamensaje”, está compuesto por símbolos relacionados, sea en forma paradigmática (en asociación paralela; una metáfora basada en el reconocimiento de una semejanza) o sintagmática (en secuencia dialéctica; una metonimia basada en el reconocimiento

¹ El imaginario social, de acuerdo con Castoriadis (1989: 34), se refiere a una realidad socialmente construida por los hombres, misma que depende de un tiempo y espacio determinado, por lo que se torna una construcción relativa. El imaginario social es una creación de significaciones, imágenes y figuras que le imprimen soporte, temor y limitantes a las taxonomías clasificatorias de las sociedades humanas.

de una contigüidad). El “metalenguaje” se revela a través de la comprensión de la estructura lógica de materiales y actos simbólicos puestos en movimiento en un ritual particular (Vogt, 1983: 22, 23).

Los símbolos se representan materialmente a partir de la realización de determinados rituales. En este sentido, Turner (1980: 21) entiende por ritual una “conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas”. No obstante, Geist (2002: 7) realiza la precisión de que cualquier rito es un acto de transformación de la ceremonia, siendo esta última un acto de confirmación, por lo que las representaciones rituales no necesariamente se vinculan con sistemas religiosos. Dado lo anterior, todos los ritos sociales son de paso, ya que “en todos los casos se trata de la transición que vive un individuo o grupo social desde la visibilidad estructural” (*Idem*).

Turner, en lo concerniente al proceso ritual, se centra en los procesos liminales. Estos procesos definen al individuo como “carente de insignias y propiedades sociales, como muerto y vivo y no-muerto y no-vivo, al mismo tiempo” (*Idem*; Turner, 1995: 95). Turner (1980: 107) define la condición fundamental de los actores sociales liminales:

Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja [...] Lo liminar puede tal vez ser considerado como el NO frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también al mismo tiempo, como la fuente de todos ellos y, aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación.

De acuerdo con lo anterior, los seres humanos liminales no encuadran en las taxonomías culturales clasificatorias normales producidas por determinadas sociedades. Siguiendo esto, “una persona liminar elude la clasificación y estructura normales, por lo que supera potencialmente la distinción sexual, los ritmos cósmicos de la vida y de la muerte” (Fournier y Jiménez, en prensa). Es conveniente argumentar que los estados liminales remiten a la fantasía, lo no clasificado, las utopías, es el terreno de la hipótesis.

Finalmente, los dramas sociales acarreados por las contradicciones de lo social son aliviados con una escenificación ritual que explica los fenómenos de la realidad social. A este respecto Turner (1982: 104-105) nos dice que:

En una cultura compleja es posible mantener un conjunto de géneros performativos y narrativos [...] en los cuales los problemas sociales, valores y crisis [...] son reflejadas como diversas imágenes, transformadas, evaluadas, o diagnosticadas en las labores típicas de cada género [...] hasta que muchas facetas del problema hayan sido iluminadas y vueltas accesibles a la acción conciente de remedio.

Por su parte, los rituales, así como su representación, requieren de personajes liminales carismáticos que guíen a sus seguidores, inculcándoles su percepción del mundo, sus ideales y formas de desenvolverse en sociedad (Fournier y Jiménez, en prensa). De esta manera, dichos seres ambiguos tenderán a configurar imágenes corporales que los convertirán en líderes de movimientos, en estereotipos a seguir y cuyas imágenes corporales contienen elementos simbólicos que sus

seguidores pueden interpretar. Así, el cuerpo se convierte en la expresión liminar de un ser carismático, un lenguaje alternativo al habla y que remite a idearios específicos como las contradicciones político-sociales, así como un mecanismo de resistencia cultural ante los de homologación cultural (Castillo, 2005).

ALICE COOPER COMO PARTEAGUAS IDEOLÓGICO Y MUSICAL

Vincent Fournier, mejor conocido como Alice Cooper, conformó su primera agrupación a mediados de los años sesenta del siglo pasado (Pareles y Romanowski, 1983: 120). Como legítimo heredero de la ideología política, social y musical imperante gestada en aquel lapso histórico de la humanidad (Landy 1994), nuestro artista se caracterizó por desplegar en el escenario un conjunto de ejecuciones simuladas, como desgarrar *baby dolls*, así como “adornar” su cuerpo con una boa constrictora viva (Pareles y Romanowski, 1983: 120). En este tenor, el movimiento contracultural que se desarrolló en los años sesenta impactó en los idearios de Cooper y en sus líricas explícitas, mismas que cuestionaban las estructuras familiares, civiles, militares, teológicas, educativas e, inclusive, sexuales, convirtiéndolo en un icono subcultural de naturaleza liminal. De igual manera, el personaje aquí aludido tampoco escapó a los estragos provocados por el sistemático consumo de drogas, actividad característica del movimiento contracultural de los años sesentas (*Idem*).

No obstante, Cooper no fue el único personaje liminar de la época que subió a los escenarios con vestimentas de mujer y que concebía al movimiento del rock

análogo con las representaciones teatrales. En efecto, David Bowie puede caracterizarse como el personaje musical que consolidó el movimiento social andrógino y de ambigüedad liminal debido a que este importante músico inglés configuró su imagen artística a partir de la utilización de pestañas postizas, botas con plataformas, rubor en las mejillas, lápiz labial, además de teñir su cabello con tonalidades fuera de lo común (Palmer, 1976: 277).

Con base en lo anterior, Bowie consolidó su imagen musical a partir de una serie de imágenes corporales contradictorias, entre las que destacaron fuertemente la andrógina, la alienígena, la de estrella de rock o, incluso, la de personaje social decadente (Pareles y Romanowski, 1983: 60). Asimismo, este músico *sui generis* declaraba abiertamente su homosexualidad y bisexualidad en diferentes entrevistas (*Ibid*: 61). Sin embargo, su polivalencia psíquica, así como su genialidad musical y artística, volvieron a Bowie objeto de culto entre sus miles de seguidores (Palmer, 1976: 277) y como un referente directo de la ideología social construida y adoptada durante la década de los setentas del siglo XX.

Finalmente, otro personaje que castigó y contorsionó su cuerpo en sus representaciones musicales durante este mismo lapso histórico fue Iggy Pop. Iggy contorsionaba su torso desnudo utilizando el ritmo de su rock básico y abrasivo (Pareles y Romanowski, 1983: 437). Las representaciones teatrales desplegadas por este músico consistían básicamente en la realización de gritos guturales y primales, además de que cubría su cuerpo con crema de cacahuete y con bisteces de res crudos. No obstante a ello, sus presentaciones en vivo también eran esencialmente cua-

lificadas por la incisión de vidrios en el cuerpo del referido sujeto (*Idem*), provocando una atmósfera hilarante, masoquista y de autodestrucción musical e individual entre sus seguidores.²

No obstante, volviendo con la ideología y representación escénica de Alice Cooper, sustentamos que este personaje es un referente clave e inmediato de la actual ideología que adopta el *metal*, en específico el *black metal*. Sustentamos lo anterior en virtud de que este individuo paradigmático³ oscurecía sus ojos con la utilización de maquillaje que le imprimía un carácter mortecino, aunado a que, en sus presentaciones en vivo, azotaba a los integrantes de su banda con un látigo, generando así atmósferas sádicas en sus conciertos (Palmer, 1976: 276). Aunado a lo anterior, Cooper, en la mayoría de las veces, salía a escena con pantalones entallados de cuero o de piel de víbora y con chaquetas negras de piel (lo cual puede considerarse como una influencia de la imagen corporal desplegada por Jim Morrison de *The Doors* [Fournier, 2005;

comunicación personal]), siendo esta última indumentaria característica de las primeras agrupaciones adscritas al *metal*.

Por si esto no fuera poco, el aludido personaje histórico se dejaba acompañar por una boa constrictora llamada *Ivonne*, misma que regularmente colocaba alrededor de su cuello y que también era dispuesta, de manera obscena, entre sus piernas (*Idem*). Vale la pena señalar que el erotismo, sexualidad, así como la personalidad bizarra, teatral y liminal que buscaba transmitir Cooper, se reforzaban cuando salía a escena vestido con ropa de maternidad y desgarraba ropa interior de mujer. De hecho, es conveniente mencionar que los primeros discos de este roquero incluyeron ropa interior femenina (Palmer, 1976: 277).

Asimismo, y como ya se mencionó, Cooper era partidario del sadismo teatral. En este sentido, dicho músico mutilaba pollos vivos en escena, así como cuerpos humanos de plástico, al son que recitaba el pensamiento de que “la violencia y el sexo venden” (*Idem*), provocando el delirio de sus seguidores. La mutilación, e incluso el consumo de animales “exóticos”, fue retomado posteriormente por una de las bandas emblemáticas del inicio del *proto heavy metal*: *Black Sabbath* (Pareles y Romanowski 1983: 46-47).

Con base en lo anterior y como acabamos de mencionar, consideramos que gran parte de los idearios de Alice Cooper fueron retomados por agrupaciones musicales posteriores, entre los que se puede citar el caso de Kiss (*Ibíd*: 120, 309-310). Sin embargo, el acercamiento que Cooper sentía por el pensamiento autodestructivo, su simpatía por las tendencias necrófilas y mortuorias de la realidad humana, así como pronunciarse en contra de

² Vale la pena puntualizar que los personajes musicales aquí abordados no fueron los únicos que perseguían atmósferas teatrales en sus presentaciones, ya que se pueden citar los casos de John the Night Tripper, el cual se vestía con ropas africanas y realizaba simulaciones de hechizos vudú. Por su parte, la banda Genesis también le imprimía un fuerte énfasis al audiovisual en sus representaciones en vivo (Palmer, 1976), sin omitir tampoco a la teatral y sinfónica agrupación Jethro Tull.

³ No en el sentido que Kuhn (2004) entiende por paradigma epistemológico y sociología de las comunidades académicas. No obstante, Cooper sí puede concebirse como un músico paradigmático o revolucionario, en el sentido de que su carisma y representación escénica, así como su afición por los temas mórbidos y destructivos, permitieron que su música e ideología conformara una nueva estructura musical.

las convenciones socialmente aceptadas de su época, lo convirtieron, ineludiblemente, en un personaje subcultural. Es en este sentido que las aficiones de Cooper, bajo nuestra lectura interpretativa, se reacomodaron en segmentos de la ideología general del *metal* contemporáneo, por lo que este músico es un referente inmediato de los ideales que adoptó el *metal*.

Igualmente, el maquillaje facial de Cooper lo torna como el referente inmediato de las representaciones corporales e identitarias del *black metal* tradicional, eso sin tomar en consideración la utilización de su boa constrictora como extensión corporal, misma que seguramente se resematizó en el *black* con la utilización de espadas y armamentos medievales. Dejaremos el comentario hasta aquí debido a que se abordará en el siguiente apartado.

Así, el principal atractivo del *metal* es su adscripción a fenómenos necrofílicos y fuera de lo ordinario, mismos que se encuentran directamente reflejados en las portadas de diferentes álbumes (Castillo, 2005), así como en las temáticas líricas de sus canciones. En este sentido, los primeros discos de *Alice Cooper*, *Led Zeppelin* y *Black Sabbath* impactaron musical, ideológica y simbólicamente a sus seguidores. Esta vertiente musical fue seguida por agrupaciones musicales exitosas como *Judas Priest*, *Mercyful Fate*, *Bathory*, *Helloween*, *Slayer*, *Metallica*, *Megadeth*, por sólo citar unos casos. Así, se edificó lo que se conoce como *heavy metal*, género que comenzó a sufrir evoluciones que lo llevaron a diversificarse en otras vertientes musicales, tales como el *speed metal*, *thrash metal*, *doom metal*, *death metal*, *grindcore*, *black metal* (Domínguez, 2001), entre otros. Dado lo anterior, el

heavy metal se perpetuó como un género más dentro del *metal*. Con base en esto, consideramos que la adopción de este género musical se debe a los ideales de rebeldía y resistencia hacia la música comercial. Dichas convicciones giran en torno a las temáticas mortuorias, de injusticia social, vampíricas, de desesperanza y gloria épica, así como en la vocación de escuchar música fuera de lo común (Castillo, 2005). No en balde muchos partidarios del *metal* gustan de este género musical debido a que consideran que ellos escuchan lo que otros individuos no se atreven.

ESPECIFICIDADES DEL MOVIMIENTO MUSICAL DEL *BLACK METAL*

El *black metal* es un género musical de alta distorsión que combina rápidas y agresivas secuencias de batería, así como repetitivas y veloces sucesiones de guitarras, mientras que la voz consta de chillidos muy agudos. Asimismo, el género musical aquí abordado ha sido definido como satanista, oscuro y falto de respeto por las convenciones religiosas cristianas; no obstante, las propuestas han sufrido evoluciones con el paso del tiempo (Moynihan y Soderlind, 2003). El *black metal* se edificó a finales de la década de los ochentas y principios de los noventa del siglo pasado en Noruega como un género musical abocado a la invocación de fuerzas oscuras y lejos de la gracia de Dios, para lo cual las agrupaciones necesitaron consolidar imágenes visuales que les confirieran temor entre sus seguidores (Castillo, 2005).

De esta manera, retomando el maquillaje utilizado por *Alice Cooper* y posteriormente por *Kiss* (Pareles y Roma-

nowski, 1983: 120, 309-310), los primeros *blackmetaleros* comenzaron a utilizar sofisticados maquillajes sobre sus caras, buscando emular rostros demoníacos y cadavéricos (*corpse paint*). Las agrupaciones que dieron la pauta al surgimiento del *black* fueron *Venom*, *Mayhem*, *Emperor*, *Bathory* e *Immortal* (Pascual, 1997: 51; 1997a: 70) y continuada por *Enslaved* o *Darkthrone*, bandas preponderantemente noruegas.

Las primeras agrupaciones *blackmetaleras* se adscribían netamente a una ideología satánica, integrando en sus líricas blasfemias e invocaciones, así como temas de ocultismo, muchas veces relacionados con religiones paganas o con mitologías gloriosas.⁴ Asimismo, conviene mencionar que han surgido agrupaciones adscritas al *black metal*, aunque ya no asociadas directamente con los idearios primordiales de las primeras bandas noruegas, tal es el caso del *black vampírico* y melódico representado por *Cradle of Filth* que tiende a incorporar tesis vampíricas, así como ambientaciones musicales “frescas” logradas a partir de la utilización de teclados y música de cámara. No obstante, estas no son las únicas vertientes desplegadas desde el *black metal* tradicional, ya que existen actualmente agrupaciones que, aunque adscritas al género del *black*, se abocan a representar lírica y musicalmente pasajes épicos y fantásticos, o batallas gloriosas y mágicas, combinando la fiereza de las guitarras y batería clásicas, así como la clásica voz fuerte, aguda y chilladora con re-

finados toques melódicos logrados con la ayuda de teclados y arreglos orquestales.⁵

De la misma manera, debemos hacer la aclaración de que los estilos de *black metal* que mencionamos no son los únicos, ya que existen híbridos musicales y líricos entre una o más vertientes, sea épica, melódica o brutal, así como mezclas entre géneros de metal diferentes, tal es el caso del *death-black*, el *black-speed* o el *rethro black metal*. No obstante, y dado que para realizar un estudio serio sobre cada uno de los subgéneros mencionados se necesitaría más espacio del que disponemos actualmente, nos abocaremos a estudiar las construcciones identitarias, simbólicas y corporales adoptadas en torno a ese *black metal* que hemos decidido denominar como “épico” o “glorioso”, mismo que, en lo general, le debe a Alice Cooper gran parte de sus elementos identitarios.

LA CORPOREIDAD COMO HERRAMIENTA SUBCULTURAL EN EL BLACK METAL

Consideramos que las temáticas líricas y auditivas de gloria épica, batallas ancestrales, así como el retorno al pasado medieval son los principales atrayentes del *black metal*, además de que también debemos considerar su simpatía por el nihilismo, bajo el entendido de que ningún fenómeno de la realidad tiene valor de manera objetiva, sino que lo único que verdaderamente contiene valor es la libre voluntad de la mente humana.

En este sentido, existe una oposición binaria fundamental en los cimientos

⁴ De hecho, el fanatismo por la ideología satánica llegó a tal grado que, en la época del apogeo del *black metal* tradicional, se incendiaron una considerable cantidad de iglesias católicas en territorio noruego (Moynihan y Soderlind, 2003).

⁵ Podemos citar el caso de las bandas *Bal-Sagoth*, *Thy Primordial*, *Enslaved*, *Absu*, entre otras más.

ideológicos del *black tradicional-satánico* y el *black épico-glorioso* (Levi-Strauss, 1991). Nos referimos al hecho de que existen entidades diabólicas (como los dioses malignos, seres sobrenaturales como los vampiros, hechiceros, dragones), así como personajes míticos que a través de sus hazañas heroicas y nobles alcanzan un manifiesto honor y prestigio que trasciende la mortalidad (la imagen gloriosa del Rey Arturo).

Las imágenes corporales de los integrantes de las bandas de este género remiten a una época ancestral, caracterizada por las batallas, la magia y el honor adquirido a través del coraje. Dado lo anterior, los miembros de las agrupaciones musicales incorporan en su vestimenta cotas de malla, espadas, hachas o armaduras, así como vestiduras negras, vinculadas con lo oscuro y, consecuentemente, con la muerte, aunque, a partir del caso de la banda polaca *Behemot*, se ha venido utilizando una vestimenta mucho más futurista.

Siguiendo esta última línea de razonamiento, podemos asumir que la espada es una extensión corporal (Fournier 2005; comunicación personal); es un instrumento bélico que lleva a la liberación o a la opresión de otros grupos sociales. En este sentido, las espadas remiten cognitivamente a batallas universales, épocas en las que la gloria, magia y paganismo tenían cabida. Es un mundo de ilusión perdida en un mundo globalizado; el honor se adquiriría a través del valor y las convenciones de una religión oficial no regulaban total-

mente el comportamiento humano, tanto social como carnal. No obstante, hacemos la aclaración de que, por ejemplo, los intereses particulares de la religión cristiana propiciaron las cruzadas del medioevo; así como a partir de la cosmogonía nórdica y su énfasis en el carácter guerrero de sus “hijos”, los vikingos iniciaron sus conquistas militares en el nombre de *Odín*. La búsqueda de la trascendencia y del honor militar se vuelve la prioridad existencial en este mundo pagano y mágico, ya que de esa manera se garantiza una existencia inmortal junto a los guerreros primordiales.

Las guitarras eléctricas han sustituido el simbolismo que acarrea la espada. Asimismo, el dominio de este instrumento demanda habilidad y destreza, así como fuerza muscular para blandirlo. Ahora bien, volviendo al punto de la resemantización de la espada, las guitarras se convierten en la extensión corporal que permite a los partidarios *blackmetaleros* manifestar su simpatía por una sociedad donde los valores sociales giran en torno a la gloria, magia y honor, mecanismos que permiten la trascendencia inmortal de cada individuo. Dado lo anterior, bajo la mirada de los partidarios del *black*, la obtención de honor demanda la guerra y, por ende, requiere de la muerte. En este sentido, los temas “oscuros” como la muerte, decadencia, lo diabólico, el vampirismo, sórdidas guerras, masacres y batallas, son fenómenos de la realidad que, para los simpatizantes de este género musical, son estrictamente necesarios (Malthus, 1970) para el devenir de la humanidad.

Pieles y Espadas –con firmeza, fuego y honor!!
 Pieles y Espadas –nuestros valientes
 corazones triunfarán!!
 Pieles y Espadas –con firmeza, fuego y honor!!
 Pieles y Espadas –nuestra sangre Celta triunfará!!
 Absu –Swords and Leather–

Los espectáculos en vivo de los grupos de *black épico-glorioso* (aunque también de algunas bandas *blackmetaleras* tradicionales) pueden considerarse como un ritual, cuyo campo semántico es, precisamente, una batalla. Las contorsiones corporales de los guitarristas, bajistas, tecladistas y vocalistas develan gestos de dolor, gloria y placer, aunado a las voces agudas y chilladoras que reflejan gritos de angustia y desesperanza de los caídos en batalla. La guerra es un placer masculino y un acercamiento a la muerte, misma que remite al sexo.

Lo anterior en función del análisis del mito de la “vagina dentada” realizado por Levi-Strauss (1978: 116), en donde menciona que el coito tiene como significado “comer la vagina o el pene” (Ibíd: 266). El código sexual femenino se asocia directamente con el hedor y la podredumbre, elementos característicos del orden natural y opuestos a lo cultural. Asimismo, la construcción sexual de la feminidad, así como el mismo coito, se asocia con un estado latente (*Idem*), liminar, por lo que el acto sexual, así como el orgasmo, es un estado indefinido entre la vida y la muerte (Geist, 2002: 7), tornando peligrosa la penetración. Por tal razón, asociamos simbólicamente los conceptos de muerte y sexo, puesto que la mujer, bajo esta óptica, se adscribe a fenómenos mortecinos y constituye un peligro constante para los varones.

Por otro lado, debido a la adopción de paisajes bélicos y épicos en la ideología

subcultural del *black metal*, muchas de las agrupaciones de este género han adoptado elementos de la mitología construida por Tolkien para apuntalar sus propuestas líricas, escenificaciones en público o, incluso, para obtener el nombre de su propio grupo musical.⁶ Por ejemplo, con respecto al “arte de matar”:

Nadie era tan rápido como el rey Theodén. Galopaba con un furor deramente, como si la fervorosa sangre guerrera de sus antepasados le corriera por las venas en un fuego nuevo; y transportado por Crinblanca parecía un dios de la antigüedad [...] llegaba la mañana y un viento del mar; y ya se disipaban las tinieblas; y los hombres de Mordor gemían, y conocían el pánico, y huían y morían, y los cascos de la ira pasaban a cantar. Y de pronto los ejércitos de Rohan rompieron a cantar, y cantaban mientras mataban, pues el júbilo de la batalla estaba en todos ellos, y los sonidos de ese canto que era hermoso y terrible llegaron aun a la Ciudad (Tolkien, 1999: 137).

El ritual llega a su clímax con la realización del *slam*, donde los seguidores se arremolinan, brincan, se golpean hombro contra hombro y agitan sus cabelleras, entrando en comunión con los mensajes agresivos que transmiten sus ídolos. De esta forma y siguiendo a Mier (1996: 89), los rituales representan “la expresión

⁶ Existen algunas bandas de *black metal* como *Gorgoroth*, *Arathorn*, *Isengard*, así como otras de *death metal* (*Candalf*, *Morgoth*) y de *speed metal* (*Blind Guardian*), cuyos nombres se vinculan directamente con la obra mágica de Tolkien. Asimismo, algunas agrupaciones incorporan en sus letras ciertos pasajes o temáticas de la mítica Tierra Media.

simbólica de una nostalgia por una continuidad irreparablemente perdida, como una tentativa siempre insuficiente para la expresión de la ansiedad que surge de la experiencia de ese desarraigo experimentado, de ese vaciamiento de lo real”.

Si esto es cierto, los rituales desplegados en los conciertos de *black metal* provocan una añoranza por las características épicas como las hazañas vikingas⁷ o las míticas batallas del medioevo. Los grupos subculturales *blackmetaleros* construyen una ideología que remite a lo perdido y pretenden defender su territorialidad liminal cosmovisional de la globalización musical. Los símbolos presentes en las expresiones corporales de los grupos y seguidores del *black metal* constituyen los mecanismos fundamentales para la construcción identitaria de estas comunidades de sentido. Asimismo, queremos comentar el hecho de que las imágenes corporales femeninas también se encuentran representadas en el *black*, tanto épico como tradicional. En efecto, las mujeres se insertan de forma real y simbólica en las agrupaciones, dado que pueden ser las encargadas de efectuar coros melódicos, aunque en algunas ocasiones pueden ejecutar las voces principales del género musical aludido como sería el caso del grupo *Gehenna* (Castillo, 2005).

⁷ Las temáticas líricas y auditivas del grupo *Enslaved*, por ejemplo, se abocan en relatar las historias gloriosas de la tradición cultural escandinava, tanto belicosas como cosmovisionales. Asimismo, los integrantes de esta agrupación poseen un simbolismo interesante en sus manifestaciones corpóreas. Nos referimos al hecho de que portan utilajes bélicos, armaduras, cascos y escudos propios de la cultura nórdica arriba mencionada, además de que aparecen recurrentemente fotografiados en barcos vikingos, mismos que resaltan la magnificencia del arte vikingo.

Las mujeres visten de negro, simulando vampiresas, brujas o reinas-brujas, algunas de las cuales son verdaderamente atractivas y que también podrían adscribirse al fenómeno subcultural *dark*. Su cabello es largo y suelto, preponderantemente negro, sus caras se encuentran maquilladas con un excesivo color blanco que les imprime un carácter cadavérico; en ocasiones pintan sus uñas de negro e inclusive portan utilajes bélicos (*Idem*). Asimismo, una manifiesta sexualidad es transmitida al espectador a través de los movimientos, coros y gesticulaciones femeninas, aunque también se comunica lo anterior con las atrevidas aberturas de sus vestidos o lo pronunciado de sus escotes, así como con sus seductoras blusas veladas, medias de red o, incluso, ligueros (que remiten simbólicamente al masoquismo), representando un reflejo cognitivo de semidesnudez que permea el mensaje erótico, libertario y destructivo del ritual metalero.

Dado lo anterior, interpretamos que estas mujeres representan el plano de lo mágico, lo erótico o la muerte (*Idem*). Esto es, los paisajes paganos no podrían configurarse cabalmente sin la intervención de reinas-brujas⁸ o sacerdotisas —poderosas,

⁸ En algunas canciones de diferentes agrupaciones de *black épico-glorioso* se hace alusión a míticas, poderosas, implacables, seductoras y temibles reinas brujas, algunas de las cuales son capaces hasta de comandar ejércitos. Por ejemplo, por sólo citar dos casos, en el álbum *Tara* del grupo tejano *Absu*, una de sus canciones dice lo siguiente: “la distinguida bruja de la bestia, la distinguida hembra del arma osada: yo soy tu aprendiz, nunca me almaré! Dame la llave plateada-dorada, eso resolverá el hechizo, bruja refinada ayúdame!” (The cognate house of courtly witches lies west of county meath). Por otro lado, *Bal-Sagoth*, otra banda del mismo género musical, deja plasmada la mítica historia de *Zyrashana*, la reina-bruja mortífera cuyo ejército es finalmente vencido y desterrado (To dethrone the witch-queen of Mytos

seductoras, capaces de hacer el mal y provocar la muerte. Estas féminas son fatales y peligrosas y, al mismo tiempo, atractivas y deseadas por los hombres, a pesar del inminente peligro que podrían correr éstos últimos. La inserción de estas damiselas en el *black* imprime un refuerzo de los mensajes ideológicos de estas comunidades subculturales, además de que sus mensajes corporales se constituyen como atrayentes visuales para los seguidores de estas sendas musicales.

EL LEGADO DE LA PERSONALIDAD LIMINAL DE ALICE COOPER EN LA IDEOLOGÍA DEL *BLACK METAL*. CONCLUSIONES

Como se ha argumentado en líneas precedentes, el *black metal* puede concebirse como una manifestación musical que le ofrece un escape a la imaginación, una salida a las agrupaciones subculturales que rechazan las convenciones sociales imperantes, así como para aquellos sujetos que viven en la desesperanza y sueñan con un mundo diferente al real, encontrando un refugio en este tipo de música. Asimismo, las temáticas mortecinas que abrazan los partidarios de este género del metal vuelve factible el hecho de "hacer suyo" ese aspecto mórbido y necrofílico inherente en las mentalidades humanas. No en balde muchos de los *blackmetaleros*⁹ sienten una fascinación por las ideas de Nietzsche y su *Genealogía de la*

moral (2000: 204-205), así como por la ontología nihilista y anti-moralista:

No podemos ocultarnos a fin de cuentas que es lo que expresa propiamente todo aquel querer que recibió su orientación del ideal ascético: ese odio contra lo humano, más aún, contra lo animal, más aún, contra lo material, esa repugnancia ante los sentidos, ante la razón misma, el miedo a la felicidad y a la belleza, ese anhelo de apartarse de toda apariencia, cambio, devenir, muerte, deseo, anhelo mismo [...] un rechazo de los presupuestos más fundamentales de la vida, pero es, y no deja de ser, una *voluntad!*...

Al parecer la parafernalia ideológica, lírica, corporal y de resistencia del metal nos ofrece paradójicamente, como simulacro, un acercamiento a estos paisajes oníricos, donde la moral social vigente no dictamina nuestras acciones y donde se le puede dar cabida a un incontrolable mundo de magia, erotismo y honorabilidad. Los rituales corporales nos remiten a este mundo fantástico, tales como los que ideó Tolkien o espacios abismales creados por Lovecraft. Fascinaciones cotidianas por estos pasajes mágicos y bélicos los podemos evidenciar, por ejemplo, con el éxito del juego de estrategia *Age of Empires*. Esto es comprensible si finalmente aceptamos que a la gran mayoría de las personas les imprime una especial fascinación y consternación las fantasías oníricas, en donde pueden existir fuerzas sobrenaturales en realidades ajenas a las nuestras.

El *black metal* es el retorno al pasado glorioso, un punto de unión entre dos dimensiones de la realidad, separados por los eones del tiempo y que permite que la imaginación humana fluya, ya que, a pesar de todo, dichos grupos subculturales

K'unn [The legend of the battle of Blackhelm Vale], en el álbum *Starfire burning upon the ice-veiled throne of ultima thule*.

⁹ Aunque lo mismo podríamos decir para la gran mayoría de las variantes rítmicas del metal en general.

siguen siendo parte de un sistema social más amplio, por lo que incluso los integrantes de las diferentes bandas, así como los seguidores, se constituyen en seres liminales, esto es, buscan un mundo utópico, pero indiscutiblemente se encuentran inmersos en nuestro mundo “real”. En este sentido y como estableció en algún momento Turner (1995), el estado liminal y teatral es el mundo de la hipótesis, fantasía y un escape a las contradicciones de una sociedad concreta determinada.¹⁰ No obstante, lo que es innegable es que todas las vertientes que se han ido desprendiendo del metal original no son otra cosa que la representación ideológica y corporal de un sentimiento. Sentimiento que se estructura en torno al rechazo a las prácticas y música convencionales y a la apertura a las manifestaciones mórbidas de la realidad humana.

A este mismo punto llega Byron,¹¹ vocalista de *Bal-Sagoth* y probablemente uno de los grupos más memorables de *black épico-glorioso*, cuando ingresa en la

página web oficial de la banda, uno de sus recurrentes mensajes:

¡Continúa la cruzada! ¡Apoyo eterno para el verdadero metal! ¡Y recuerda..., *Bal-Sagoth* es una palabra de poder en los labios y corazones de cada hombre y mujer verdaderamente imaginativo, que posean la rara habilidad de abrazar el arte dinámico y embarcarse en el maravilloso y esclavizante viaje al más allá (Byron, finales de 2001).

El lector ahora es testigo de la importante deuda histórica e ideológica que el *metal*, y en particular el *black metal*, le debe a las prácticas psicodélicas y bizarras de Alice Cooper. En efecto, el referido personaje fue el primero en emular rostros demoníacos con su maquillaje facial, además de que imprimía en sus presentaciones e idearios fundamentales una fascinación por la libertad sexual, así como por el sadismo y nihilismo. Lo anterior, como ya se mencionó, se reforzaba con la mutilación de muñecas de plástico y pollos vivos, al igual que con la colocación de su adorada boa en la zona genital.

Estas representaciones teatrales y rituales se retomaron posteriormente por agrupaciones como *Black Sabbath* y *Kiss*, mismas que se resemantizaron con el devenir de los años en diferentes ritmos del *heavy metal*. La indumentaria negra de Cooper, su larga cabellera, así como su comportamiento liminal fuera de las convenciones sociales, fueron el foco de inspiración de muchos músicos metaleros posteriores. Si bien es cierto que la ideología de Cooper impactó fuertemente en la ideología subcultural del *heavy metal*, es en el *black metal* en donde se percibe más fuertemente su influencia y la prueba más evidente de esta interpretación se sustenta en el

¹⁰ Entendiendo a la sociedad como una totalidad concreta en los términos de Kosik (1966), en donde a partir de algún segmento de la sociedad es factible inferir y explicar, dialécticamente, el devenir y contradicciones esenciales de una sociedad.

¹¹ Es interesante hacer notar que el vocalista de *Bal-Sagoth* adopta el apelativo “Byron”, quizá como un tributo al legado literario de George Gordon Byron, mejor conocido como *Lord Byron*, cuya obra se abocó a resaltar aspectos de la cultura medieval y clásica, así como de las misteriosas raíces del medioevo. Es evidente que el vocalista del aludido grupo de *black épico-glorioso* tiende a identificarse con los ideales de *Lord Byron*, además de que acarrea una deuda histórica con el personaje inglés del siglo XVIII, ya que ambos han plasmado, aunque de diferente manera y en contextos sociales y temporales diferentes, la añoranza por las épocas de gloria épica, aunado al hecho de que ambos personajes son británicos.

hecho de que el *corpse paint* o pintura facial cadavérica, es el elemento identitario básico de las agrupaciones *blackmetaleras*, además de la imprescindible indumentaria oscura.

Todas las prácticas y convenciones sociales, así como los respectivos saberes contruidos sobre los fenómenos de la realidad, cambian a partir de los contextos históricos de aparición de los sucesos (Foucault, 1999). Este fue el caso de la conformación liminal y corpórea de Alice Cooper, misma que le imprimió su especificidad e identidad subcultural musical en la década de los sesentas del siglo XX. Castigar su cuerpo, pronunciarse en contra de la normatividad ética establecida, pensar de manera diferente y promulgar simbólicamente una ideología libertaria en donde el comportamiento humano no se rigiera por ideologías religiosas y morales, crearon un corpus identitario que posteriormente se resemantizó en distintas variedades del *metal*.

Como se puede deducir en este momento, el contenido esencial de los ideales de Cooper sólo se transformó y se adaptó de acuerdo con las necesidades y especificidades históricas y contextuales del surgimiento del fenómeno subcultural del *black metal*. Así, hablando en términos dialécticos, las formas o fenómenos cambiaron, más no el contenido incoativo y fundamental propiciado por la personalidad liminal y ritualidad escénica de Alice Cooper. En consecuencia, Cooper, desde su posición social históricamente determinada, así como a partir de sus propios intereses y alcances cognitivos, modificó las construcciones de sentido musicales e ideológicas (Castoriadis, 1989) acuñadas para explicitar la realidad, para así dar pa-

so a un nuevo orden de inteligibilidad de la realidad humana.

Finalmente, y como colofón de este trabajo, el autor del presente escrito acepta ser un partidario de la ideología épica y mágica del *black épico-glorioso*, sin recaer en un satanismo burdo, ya que la esencia de esta vertiente musical no se sustenta en las prácticas satánicas, sino en la representación ideológica y corporal de un sentimiento, mismo que gira en torno al rechazo a lo convencional y a la apertura a las manifestaciones mórbidas de la realidad (Castillo, 2005), completamente inherentes en las mentalidades de los seres humanos■

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a theory of practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Castillo, Stephen (2005) "El lenguaje corporal y sus mensajes simbólicos: Identidad, resistencia e ideología subcultural del *black metal*", en Memoria electrónica del II Congreso Internacional *El Cuerpo Descifrado*, México, Distrito Federal.
- Castoriadis, Cornelius (1989) [1975] *La institución imaginaria de la sociedad*, t. II, Barcelona, Tusquets Editores.
- Collins, Randall (2004) *Interaction ritual chains*. Princeton, Princeton University Press.
- Domínguez Prieto, Olivia (2001) "El Tanguis del Chopo: Un espacio alternativo en la ciudad", en *Cuicuilco* 7 (22): 59-70, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Foucault, Michel (1999) [1970] *La arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Fournier, Patricia y Luis Arturo Jiménez (2005) "Representaciones e interpretaciones del chamanismo en el rock clásico: El caso de Jim Morrison y The Doors", en *Arqueología y Antropología de las Religiones*, Patricia Fournier y Walburga Wiesheu (coords.), pp. 293-314, I caso de Jim Morrison y *The Doors*", México, INAH/ENAH.
- Geist, Ingrid (2002) "Introducción", en: *Antropología del Ritual*. Víctor Turner, compilado por Ingrid Geist, pp. 5-11, México, INAH/ENAH.
- Giddens, Anthony (1984) *The constitution of society*, California, University of California Press.
- Herzog, Amy; Joanna Mitchell y Lisa Soccio (1999) "Interrogating Subcultures", en *Invisible Culture 2*. An Electronic Journal for the Visual Arts. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/introduction.htm
- Kosik, Karen (1966) *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo.
- Kuhn, Thomas (2004) [1962] *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE.
- Landy, Elliott (1994) *Woodstock vision. The spirit of a generation*, Nueva York, The Continuum Publishing Company.
- Levi-Strauss, Claude (1978) *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México, FCE.
- _____ (1991) *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI Editores.
- Malthus, Robert (1970) [1966] *Primer ensayo sobre la población*, Madrid, Alianza Editorial.
- Mauss, Marcel (1979) *Sociología y antropología*, Madrid, Editorial Tecnos.
- Mier, Raymond (1996) "Tiempos rituales y experiencia estética", en *Procesos de escenificación y contextos rituales*, compilado por Ingrid Geist; pp. 83-110, México, Plaza y Valdés Editores.
- Millán, Saúl (2001) "La etnología: una interpretación de la cultura". En *Diario de Campo*, número 16, pp. 21-29, México, INAH.
- Moynihan, Michael y Didrik Soderlind (2003) [1998] *Lords of chaos: The bloody rise of the satanic metal underground*, Londres, Feral House Books.
- Muñiz García, Elsa y Mauricio List Reyes (coords.) (en prensa), Corporeidad y simbolismo comunicativo en el rock clásico: El caso de Jim Morrison, en *El cuerpo Descifrado*, México UAM-Azacapatzalco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Nietzsche, Friedrich (2000) *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial.
- Palmer, Tony (1976) *All you need is love. The story of popular music*, Nueva York, Grossman Publishers, Viking Press.
- Pareles, John y Patricia Romanowski (ed.) (1983) *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, Nueva York, Summit Books.
- Pascual, Tomas (1997) "Retro-Thrash. From the past comes the storm", en *Metal Maniacs*, octubre, vol. 14, núm. 4, pp. 50-51; 66-69.
- 1997^a "Emperor. Immortal beloved". *Metal Maniacs*, octubre, vol. 14, núm. 4, pp. 70-74.
- Stahl, Geoff (1999) Still "Winning Space?" Updating Subcultural Theory. In *Invisible Culture 2*. An Electronic Journal for the

- Visual Arts. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/stahl.htm#11.
- Tolkien, J. R. R. (1999) [1966] *El señor de los anillos. El retorno del rey*, Barcelona, Ediciones Minotauro.
- Turner, Víctor (1980) *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- _____ (1982) *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, Nueva York, PAJ Publications.
- _____ (1995) [1969] *The ritual process. Structure and Anti-structure*, Nueva York Aldine de Gruyter.
- Vogt Z., Evon (1983) [1976] *Ofrendas para los dioses*, México, FCE.